

Christopher Nolan visto desde Gerard Genette: análisis narratológico de *Memento*

(Christopher Nolan seen from the perspective of Gerard Genette: narratological analysis of *Memento*)

*Efrén Cuevas*¹

Recibido en junio de 2004, aprobado en marzo de 2005

Resumen

El artículo realiza un análisis narratológico de *Memento*, partiendo de las propuestas de Gerard Genette para la literatura. Dicho análisis subraya la lograda adecuación entre la estructura narrativa del filme y su representación de la fragmentación de la identidad personal. Para ello, su guionista y director, Christopher Nolan, emplea principalmente dos recursos: la presentación invertida de la temporalidad, que subraya la focalización interna fija del relato; y la colisión de las versiones de los dos protagonistas principales, que deja el relato abierto, como reflejo del conflicto entre realidad y construcción que pesa sobre el protagonista del relato.

Palabras clave: Cine. Narratología. Identidad. Narración.

Abstract

The article offers a narratological analysis of *Memento*, coming from the proposals of Gerard Genette for literature. That analysis underlines the achieved articulation between the narrative structure of the film and its representation of the fragmentation of the personal identity. In order to achieve that, screenwriter and director Christopher Nolan makes use of two resources mainly: the reverse presentation of the temporality, which underlines the fixed internal focalization; and the confrontation of the versions of the two main characters, which leaves the narrative open, reflecting in this way the conflict between reality and construction that burdens the protagonist of the film.

Key words: Cinema. Narratology. Identity. Narration.

¹ Profesor de Teoría y Crítica cinematográfica de la Universidad de Navarra.

Laburpena

Artikulu honek *Mementoren* analisi narratologikoa egiten du, Gerard Genettek literaturarako egindako proposamenak abiapuntu hartuta. Analisiak filmaren narrazio-egituraren eta nortasun pertsonalaren zatiketaren errepresentazioaren arteko egokitasuna azpimarratzen du. Horretarako, Christopher Nolan gidoilari eta zuzendariak batik bat bi baliabide erabiltzen ditu: denboraren iraulitako aurkezpena, kontakizunaren barruko fokalizazio iraunkorra azpimarratzen duena; eta bi protagonista nagusien bertsioen talka, kontraera irekita uzten duena, kontraeraren protagonistaren gainean dagoen errealitate eta konstrukzioaren arteko gatazkaren isla moduan.

Giltz-hitzak: Zinema. Narratologia. Nortasuna. Kontakizuna.

0. Introducción

La narratología, que surge como método de análisis literario, ha tenido un notable desarrollo como enfoque analítico de los relatos cinematográficos durante las últimas décadas. Partiendo habitualmente de las propuestas de Gerard Genette (1989 y 1998), su desarrollo en el ámbito fílmico ha venido de la mano de autores como François Jost y André Gaudreault.² Este artículo parte de dichas aportaciones para ponerlas al servicio del análisis de *Memento* (2000), película escrita y dirigida por Christopher Nolan, cuya peculiar estructura narrativa solicita un detallado análisis para el que el instrumental narratológico parece especialmente apto.

Memento no surge como una excepción en el panorama cinematográfico, si bien se aleja de los esquemas habituales del cine narrativo convencional, en donde prima la causalidad narrativa y la ordenación cronológica de los acontecimientos como principios rectores. Sin embargo, de vez en cuando la industria se atreve con relatos que plantean un reto al espectador por su manera de contar la historia, dando lugar a sorpresas narrativas tan conocidas como *Pulp Fiction* o *Sospecho-sos habituales*.³ Christopher Nolan realiza *Memento* en ese contexto, consiguiendo una película muy lograda, no sólo por la originalidad del producto final, sino por la adecuación entre su presentación narrativa y la historia que cuenta, la de un personaje cuya identidad se ha fracturado, incapaz de construir una biografía coherente de sí mismo al no tener memoria reciente. El objetivo del análisis narratológico de este filme será en primer lugar

² Cfr. principalmente André Gaudreault, *Du Littéraire au Filmique: Système du Récit*, París: Meridiens-Klincksieck, 1988; François Jost, *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*, 2ª ed. revisada y aumentada, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1989; y André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós, 1995 [1990].

³ Este tipo de presentaciones narrativas está teniendo un cierto auge en el cine contemporáneo, como observa Tomás Fernández Valentí en un reciente artículo, en el que incluye a *Memento* dentro de una categoría de películas que plantean nuevas formas narrativas, con una “decidida voluntad de alterar las reglas tradicionales del relato cinematográfico clásico mediante la introducción de giros argumentales o “trampas” de guión, que confieren a lo narrado un sentido muy diferente” (“Hacia una nueva narrativa: ¿películas con (o sin) trampa?”, *Dirigido por*, nº 331, febrero 2004, p. 44). El autor incluye en su artículo a *El club de la lucha*, *El sexto sentido*, *Memento*, *Fantasmas de Marte*, *Femme Fatale*, *Identidad* y *Swimming Pool*.

esclarecer el complejo laberinto narrativo de *Memento*, para así poder mostrar luego cómo se encarna en esa estructura narrativa la representación de la quiebra de la identidad narrativa, núcleo temático del filme. De este modo, se intenta evitar un análisis de la película en cuanto “ejemplo” de temas afines de carácter filosófico o epistemológico, para ahondar en el sentido del filme a partir de los elementos específicos empleados para su construcción narrativa.

Para ello, el artículo se estructura en dos partes. En la primera, se realiza un detallado análisis de la estructura narrativa del filme, a partir de una metodología de corte genettiana (que resultará más asequible al lector que tenga un conocimiento cercano del filme). En la segunda parte, se sacan las consecuencias más significativas de la propuesta narrativa de Nolan: la quiebra de identidad narrativa como asunto central del filme y los problemas que surgen al intentar reconstruir esa identidad, que apuntan a un relato con un aparente bloqueo del sentido.

1. El tiempo de la memoria perdida

Memento descansa sobre una premisa atrevida, la inversión de la secuencialidad temporal, fenómeno ajeno a los relatos audiovisuales convencionales, contruidos según las leyes de la causalidad narrativa (también cuando se producen vueltas al pasado o idas al futuro,⁴ pues habitualmente se encuentran debidamente señalizadas como tales). Su primera imagen ya se presenta como una metáfora del tiempo invertido que articulará el resto del relato: como soporte visual de parte de los títulos de crédito vemos una fotografía tipo Polaroid (con Teddy, el policía, muerto) que se va desdibujando progresivamente, en vez de sufrir el proceso ordinario de revelado instantáneo. Esta acción se muestra en una sugerente doble temporalidad, pues la fotografía está sujeta por la mano de un personaje, en tiempo real, pero la fotografía Polaroid está mostrando un tiempo invertido. La siguiente escena, una vez concluidos los títulos de crédito,

⁴ Genette propone el término “analepsis” para las vueltas al pasado y “prolepsis” para las idas al futuro. En este artículo se evitará esa terminología cuando existan términos equivalentes en el lenguaje común que no traicionen el significado del concepto genettiano.

alarga esa estrategia de un modo mucho más evidente, pues muestra marcha atrás justo el momento anterior, el final de la escena del asesinato de Teddy. El filme arranca, por tanto, planteando de modo oblicuo su principal estrategia narrativa, al tiempo que siembra ya desde su comienzo varios enigmas que no encontrarán fácil respuesta a lo largo del relato.

Tras esa introducción, el filme comienza a desplegar su estructura fundamental: un montaje paralelo de escenas en blanco y negro y en color. En las primeras vemos al protagonista, Leonard, en una habitación, hablando por teléfono y contando la historia de Sammy Jankis, el cliente de la compañía de seguros que tenía un problema similar al que ahora padece Leonard. Las escenas en color muestran un periodo de tiempo relativamente corto, reducible a tres días en sentido estricto (pues el relato nos muestra dos noches diferentes), desde que Leonard mata al traficante de drogas Jimmy Grantz, hasta que mata a Teddy. Lo audaz de esta parte en color es su presentación invertida, no ya con la imagen en regresión, como ocurría en la primera escena, sino con el relato mostrando progresivamente la escena anterior de ese periodo.

Esta estrategia narrativa produce una clara desorientación en el espectador, pues el relato no se preocupa de enmarcar cada fragmento en color en un relato marco que facilite su ubicación en el conjunto del filme. Además, las escenas en blanco y negro, con Leonard en la habitación, que se van desplegando de un modo cronológico, tampoco están señalizadas temporalmente hasta el final del filme, donde se nos muestra cómo continúan con la salida del protagonista de la habitación y su marcha al almacén en donde encontrará y matará a Jimmy Grantz, el traficante de drogas y supuesto asesino de su mujer. Es precisamente en esta escena cuando el relato pasa de blanco y negro a color: tras matar a Jimmy, Leonard le saca una foto Polaroid y mientras se revela esa foto el relato pasa a color, “comienza” en color, cabría decir, pues el resto de las escenas en color transcurren después de ésta si seguimos una cronología ideal.

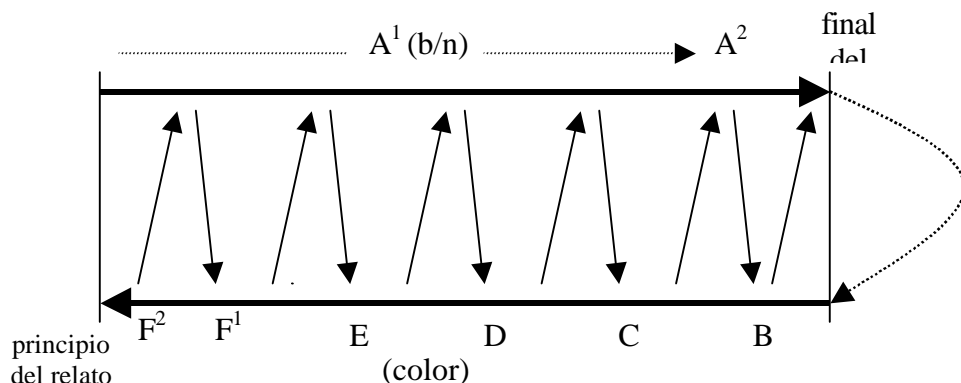
La ordenación invertida de estas escenas en color permite explicar el conjunto del relato como organizado en torno a dos vectores opuestos, que abarcan las escenas de blanco y negro y color respectivamente, y que

se dirigen uno contra el otro hasta encontrarse en el momento de fotografiar a Jimmy muerto. El vector que engloba las escenas en blanco y negro sigue una trayectoria cronológica, mientras que el vector que aglutina las escenas en color recorre la trayectoria inversa, desde el asesinato de Teddy, el policía (final cronológico de la historia) hasta el asesinato de Jimmy (principio de la historia).⁵

El siguiente esquema gráfico resume la estructura que acabamos de plantear, según la siguiente leyenda (omitiendo las vueltas al pasado de Sammy Jankis y de la esposa de Leonard):

- A¹: Leonard en habitación (b/n);
- A²: continuación de A¹ (Leonard mata a Jimmy hasta tatuaje [fin del filme]);
- B, C, D y E: escenas en color (se indican cuatro como representativas);
- F¹: parte final de la historia (Leonard mata a Teddy), hasta el disparo;
- F²: tras disparar a Teddy, escena marcha atrás (tras los títulos de crédito iniciales).

⁵ Empleo aquí los conceptos de historia y relato de acuerdo con Gerard Genette: la historia remite a la ordenación ideal, cronológica, de los acontecimientos; el relato, a la presentación temporal que el espectador está viendo, que no siempre responde a la ordenación ideal de la historia.



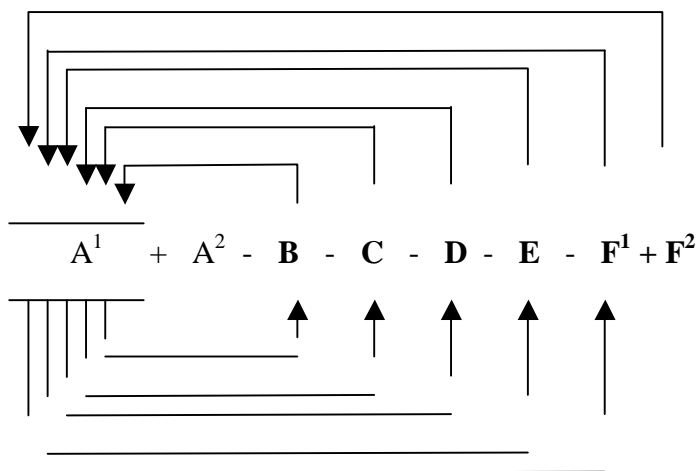
Esta primera explicación necesita una posterior reflexión, pues para comprender adecuadamente la estructura narrativa se necesita anclar el relato en un presente –el relato marco, en terminología genettiana– desde el que definir el pasado y el futuro narrativos. Ante esta cuestión, caben dos opciones. La primera sería considerar como relato marco, o sea, como presente, el asesinato de Teddy (F), mostrado al inicio del relato. Respecto a esa acción, todas las demás serían vueltas al pasado. Al margen de que esa misma escena ya se plantea desordenada (se muestra primero F^2 y luego F^1), dicha explicación simplifica en exceso una estructura bastante más compleja. Por eso resulta más sólida una segunda opción: situar el relato marco en el periodo que comienza con la escena de la habitación en blanco y negro (A^1) y continúa hasta el final del filme (A^2) con el asesinato de Jimmy, la aparición de Teddy, la marcha de Leonard en el Jaguar y su parada en la tienda de tatuajes. Respecto a ese “presente”, todas las escenas en color serían idas al futuro, pues adelantarían al relato respecto a la escena en blanco y negro (aunque a medida que avanza el filme se fueran acercando “hacia atrás”, hasta llegar al encuentro de Leonard y Teddie en la tienda de tatuajes). Lógicamente, las escenas que recogen la vida de Sammy Jankis y las que muestran a la esposa de Leonard serían en ambos casos vueltas al pasado

externas. De un modo gráfico este sería el orden de la historia y del relato, según lo que acabamos de decir:

Orden del relato

$$\mathbf{F^2 - A^1 - F^1 - A^1 - E - A^1 - D - A^1 - C - A^1 - B - A^1 + A^2}$$

Orden (cronológico) de la historia



Una vez planteada la estructura básica del relato surge la pregunta sobre la necesidad de una propuesta tan enmarañada, tratándose de una película que se sitúa en el contexto del cine narrativo comercial. La explicación podría encontrarse en un afán de singularizarse en el panorama cinematográfico actual, recurriendo a una llamativa originalidad en su presentación narrativa. Sin embargo, y aún siendo cierto lo anterior, dicha estructura resulta fascinante en la medida en que se ajusta a las necesidades de la historia que cuenta. *Memento* recoge los avatares de un personaje sin memoria reciente, incapaz de articular de un

modo coherente su pasado desde que su mujer fue asesinada y él golpeado brutalmente. Christopher Nolan apuesta por contarnos esta historia recurriendo a una focalización interna fija durante la mayoría del relato: Leonard será el único foco de información disponible para el espectador hasta casi el final del filme.⁶ Pero no sólo se trata de que conozcamos únicamente lo que conoce Leonard. Gracias a la estructura temporal invertida, el espectador sufre el mismo problema que el protagonista del relato. Anclado narrativamente en este personaje, el espectador tampoco puede lograr una construcción coherente de la biografía reciente del protagonista, pues no sabe lo que ha ocurrido antes. No es que lo haya olvidado, sino que “todavía” no lo conoce, pues la película se lo contará “después”. El proceso es diverso, pero el resultado es similar: no sabemos por qué estamos ahí o qué ha causado la acción concreta del protagonista en ese momento. Se logra así una singular identificación con el proceso de conocimiento y de comportamiento del protagonista, subrayando de un modo extremo esa focalización interna fija del relato.

No obstante, esa identificación en el grado de conocimiento entre protagonista y espectador nunca es absoluta, aunque sólo sea porque el espectador sí tiene memoria reciente y es capaz de ir recomponiendo el puzzle narrativo con mayor facilidad que el protagonista, necesitado de notas y tatuajes. Al margen de esa diferencia, el relato plantea una excepción interesante, aunque menor, sobre este proceso de focalización: cuando Natalie necesita que Leonard le proteja contra Dodd, el espectador observa claramente como ésta manipula al protagonista. Y lo observa precisamente no porque Leonard desaparezca del relato, sino porque la escena se muestra en un tiempo cronológico, en vez de recurrir a la inversión habitual de las otras secuencias en color. Natalie provoca a Leonard para que le pegue, sale al exterior, espera un rato y vuelve con una nueva versión del golpe, ahora atribuido a Dodd. El relato no ha

⁶ La focalización, término que Genette propone para sustituir a “punto de vista” o “perspectiva”, ha sido especialmente estudiada en el ámbito cinematográfico por François Jost, especialmente en su libro ya citado *L’Oeil-caméra. Entre film et roman*. En español, cfr. mi artículo “Focalización en los relatos audiovisuales”, *Trípodos*, n° 11, 2001, p. 123-136.

abandonado a Leonard como foco de la información, pero ha dejado pasar el tiempo suficiente para que éste –pero no el espectador– olvide el puñetazo. En terminología genettiana, estaríamos ante un caso bastante singular de “paralepsis”, pues sin alterar el tono focal general, se ha proporcionado más información de la autorizada por el código de focalización dominante.⁷

Aún considerando ese ligero desnivel informativo, la estrategia general (temporalidad invertida al servicio de una focalización interna fija) hace de *Memento* un ejemplo paradigmático de la representación fílmica de la identidad personal entendida en un sentido narrativo.⁸ La comprensión “narrativa” de la persona, en cuanto biográfica, en cuanto capaz de contarse a sí misma su vida de modo coherente, ha sido motivo frecuente de los relatos literarios y audiovisuales. *Memento* se inserta abiertamente en esa tradición, mostrando una identidad fragmentada, pero no por un motivo psicológico –un personaje en crisis–, sino por un motivo fisiológico/patológico –Leonard ha sufrido una lesión cerebral–. De este modo, al ser más evidente la causa del problema, la identidad narrativa se presenta con mayor claridad como la clave de interpretación del conflicto del personaje. Leonard necesita de un pasado remoto, pero también inmediato, como él mismo dice justo al final de la película: “Todos necesitamos recuerdos. Yo no soy diferente”. Sólo a partir de ese pasado conseguirá articular su presente y su futuro, pues ahí radica precisamente su motivación para seguir luchando: la búsqueda del asesino de su mujer. Gracias a esa construcción temporal que aporta una causalidad a su actuar, Leonard logra articular una frágil identidad personal, que está a punto de derrumbarse cuando Teddy se la cuestiona abiertamente, en la parte final del filme (secuencia A²), tras el asesinato de Jimmy. Los interrogantes que se habían planteado al inicio del relato se multiplican en esa secuencia final, dejando la película en una situación de cierto bloqueo hermenéutico, como veremos a continuación.

⁷ Cfr. *Figuras III*, op. cit., pp. 249-252.

⁸ La comprensión de la identidad personal como identidad narrativa ha reclamado la atención de estudiosos contemporáneos de diversos ámbitos, como es el caso de Hannah Arendt (*La condición humana*, Barcelona: Paidós, 1993) o de Paul Ricoeur (*Sí mismo como otro*, Madrid: Siglo XXI de España editores, 1996).

2. Obstrucción del sentido

La evidente complicación de la trama de *Memento* se desvanece paulatinamente cuando se repasa detenidamente su despliegue narrativo. El relato recoge, como ya quedó dicho, un periodo temporal relativamente corto, que relaciona básicamente a cuatro personajes: los ya mencionados Leonard, Teddy (policía) y Jimmy (traficante de drogas), más Natalie (novia de Jimmy). El asesinato de Teddy, con el que arranca el relato, parece responder en un primer momento a su condición de sospechoso buscado por Leonard; más tarde parece estar provocado por Natalie, que busca así vengar la muerte de Jimmy; pero finalmente encuentra su respuesta en el hecho de que Leonard quiere vengarse de Teddy por haberle utilizado para matar a Jimmy. Al apuntar como “hecho 6” la matrícula del coche de Teddy, el protagonista sabe que más tarde terminará adjudicando al policía la muerte de su esposa, lo que le llevará a matarle. Esto supone de hecho que tanto Natalie como la esposa de Leonard pierden relevancia dramática en la motivación del protagonista. La primera sólo facilita la búsqueda a Leonard, en la medida en que resulta coincidir con su deseo de venganza. Y el asesinato de su esposa queda desdibujado como móvil real, cuando vemos a Leonard apuntar la matrícula del coche de Teddy, mientras oímos su pensamiento: “¿Me miento a mí mismo para ser feliz? En tu caso, Teddy, sí lo haré”. Según esto, la motivación de la historia principal se podría reducir a una lógica muy básica: Teddy utiliza a Leonard para matar a Jimmy y Leonard se venga convirtiéndole en su sospechoso para luego asesinarle.

Esta simplificación de las motivaciones puede tener una doble lectura. Una primera, más negativa, en cuanto que lleva a preguntarse sobre la necesidad de una presentación narrativa tan complicada para un conflicto tan sencillo. Y una segunda, positiva, si se entiende como una de las estrategias empleadas en esta parte final del relato para desestabilizar la visión dominante de Leonard. No hay que olvidar que toda su construcción vital se mantenía gracias a los “hechos” que iba apuntando en sus notas y, sobre todo, en sus tatuajes. Así lo expresa en la comida con Teddy, al afirmar que la memoria humana es frágil y que por eso él se basa en “hechos, no en recuerdos”. Al observar cómo Leonard anota

como “hecho 6” la matrícula de Leonard, todos los demás “hechos” resultan ya sospechosos, pues esa última anotación no tiene en absoluto el carácter probatorio del “hecho” que el protagonista reclamará más tarde.

Dicha acción supone, por tanto, un reforzamiento del reto que Teddy acababa de plantear justo antes, en su enfrentamiento en el almacén, y que lleva a Leonard, pero sobre todo al espectador, a preguntarse sobre la auténtica identidad del protagonista en esta secuencia final. ¿Quién es Leonard y qué busca realmente? ¿Quién miente y quién dice la verdad? Pero sobre todo, ¿conoce Leonard realmente su pasado remoto o se trata de una mera construcción mental?

Estas preguntas surgen bruscamente cuando Leonard, al sospechar que ha sido utilizado por Teddy, le fuerza a éste a ejercer de prestidigitador narrativo, en una secuencia que Christopher Nolan resuelve acertadamente, a través de los diálogos, los rostros y los flashes visuales del pasado. Teddy desconcierta a Leonard –y al espectador– al espetarle que su pasado no es tal y como lo cuenta, que lo ha adaptado a sus necesidades, que su mujer sobrevivió al asalto de los dos yonquis (aunque él sí resultó lesionado en su cerebro por el golpe de uno de ellos), que ella era diabética y que él la mató con una sobredosis de insulina, que Sammy Jankis estaba soltero y que la historia que cuenta de Sammy es en realidad su propia historia. El asesinato sería una construcción necesaria: “Vives en un sueño –le dice–. Una mujer muerta que llorar. Un sentido para tu vida”. Teddy se convierte así, durante esa conversación, en un narrador delegado que cuestiona el pasado remoto que Leonard parecía tener por seguro y que nos había estado contando –también como narrador delegado– a lo largo del filme (en las escenas del blanco y negro centrado en la historia de Sammy Jankis, y más fragmentariamente, en las escenas de color, en torno a su mujer).⁹ El relato cuestiona de este modo

⁹ Gaudreault denomina “narrador delegado” a la figura –ya sea personaje o no– en la que el meganarrador filmico delega parte de sus poderes, adquiriendo la apariencia de un narrador literario. Cfr. *Du Littéraire au Filmique: Système du Récit*, op. cit, pp. 173-188. Sobre su propuesta, planteo una ligera reformulación en “El narrador en el cine. Análisis de *Sospechosos habituales*”, en T. Imizcoz et al., *Quién cuenta la historia*, Pamplona: Eunote, 1999, pp. 53-92.

una premisa básica para la construcción de la frágil identidad del protagonista, al tiempo que hace tambalearse las hipótesis de sentido elaboradas por el espectador. Las dos versiones contradictorias se sitúan en un nivel similar de credibilidad, pues el relato nos muestra imágenes de ambas y además los dos narradores delegados presentan serias quiebras de fiabilidad: uno es un policía corrupto, pero el otro es un personaje sin memoria reciente.

El espectador se ve obligado a someter al relato a una detenida reevaluación, para intentar descubrir apoyaturas o contradicciones que sustenten una de las dos versiones. En esa búsqueda, se redescubren tres imágenes muy breves, pero que plantean interrogantes de calado sobre los acontecimientos mostrados; imágenes que no parecen responder a la focalización de ningún personaje, sino más bien a una intromisión de la instancia narrativa responsable del relato (lo que Gaudreault denomina meganarrador [1995, 57-63]).

Siguiendo el orden de aparición en el relato, la primera imagen es la que muestra una mano preparando una inyección de insulina, cuando Leonard se queda sólo en casa de Natalie, y viene motivada por la mirada del protagonista a su tatuaje “Remember Sammy Jankis”. La imagen no tendría más importancia si luego no fuese repetida literalmente al hilo de la narración delegada de Teddy, cuando se nos ilustra con imágenes a Leonard preparando esa inyección y a su mujer diabética. Al tratarse de la misma imagen, cabría inferir que en la anterior escena Leonard no habría recordado a Sammy Jankis, sino a él mismo con su mujer diabética. Se trataría, de hecho, del único recuerdo contradictorio del propio Leonard respecto a la versión que nos cuenta de su pasado remoto.

La segunda imagen aparece cuando Leonard cuenta cómo Sammy fue ingresado en una residencia y se muestra a Sammy en una silla de ruedas, para de repente ser sustituido fugazmente por el propio Leonard. Al margen de su extrema brevedad, más propia de una imagen subliminal, cabe afirmar que esa imagen no parece vinculada al recuerdo de Leonard, por lo que respondería a una intromisión del meganarrador. Su carácter enigmático parece resolverse cuando encaja en la versión de Teddy, lo que llevaría a concluir que esa versión es la verificada por el

meganarrador. Sin embargo, su aparición tan fugaz hace que esa tesis tampoco resulte firme.

La tercera imagen es vista ya al final, cuando Leonard se va en coche, mientras en su interior se interroga por el sentido de sus actos y parece rememorar una escena con su mujer en la cama, en la que él aparece tatuado. Los tatuajes podrían constituir una verificación de la versión de Teddy, al presentar al Leonard sin memoria reciente conviviendo con su mujer. Sin embargo, esa imagen (repetida tres veces, aunque brevemente) muestra el tatuaje del pecho con la información de que su mujer fue violada y asesinada, más un nuevo tatuaje no visto anteriormente que dice: “I’ve done it”. De ahí que más que una intromisión del meganarrador a favor de la versión de Teddy, quepa afirmar que se trata de una ensoñación de Leonard, que se imagina con su mujer tras haber matado a su asesino.

Descartada esta tercera imagen, quedarían aún las dos anteriores —la jeringuilla y Leonard en la silla de ruedas— para mantener el interrogante sobre la fiabilidad del protagonista como narrador delegado de su pasado remoto. Sin embargo, el enigma sobre ese pasado y sobre su verdadera identidad se mantiene abierto, pues esas dos imágenes no terminan por tener el suficiente peso en el conjunto del relato como para autenticar una de las dos versiones posibles de ese tiempo anterior. Esta situación, que sin duda genera frustración en el espectador, tiene su coherencia en el conjunto del filme, pues sigue respondiendo a la estrategia general del relato, siempre al servicio de la representación fílmica de una identidad narrativa herida y frágil. Al cuestionar el pasado remoto del protagonista —con la versión sospechosa de Teddy y las imágenes fugaces de Sammy-Leonard—, el relato recoge narrativamente el interrogante que pesa continuamente sobre el propio protagonista, en su lucha constante entre su esfuerzo por mantener recuerdos y la posible mentira de esa reconstrucción del pasado. Ese interrogante —que sugiere una interpretación en clave postmoderna, como plantea Christopher Williams en su análisis del filme (2003, 27-36)—, pone la nota final del relato, que termina con un carácter abierto, sin autenticar los “hechos” del protagonista, pero sin tampoco plantear una deconstrucción radical de su proyecto epistemológico.

3. Conclusión

La ambigüedad de la parte final de *Memento*, con las versiones de Leonard y Teddy compitiendo por ganarse la confianza del espectador, constituye un cierre coherente dentro del planteamiento global de la película. Christopher Nolan consigue así una lograda representación cinematográfica de la fragmentación de la identidad personal, al vincular inextricablemente la estructura narrativa del relato con la comprensión “narrativa” de esa identidad por parte del personaje protagonista. De ahí que el análisis narratológico sea en este caso plenamente pertinente para dar cuenta de los temas planteados en este filme.

Para conseguir esa representación de una identidad en crisis, Nolan recurre en primer lugar a una presentación invertida de la temporalidad que refuerza la focalización interna del relato y coloca al espectador en una posición de bloqueo narrativo similar a la que sufre el protagonista. Y cuando el espectador empieza a superar dicho bloqueo, una segunda estrategia narrativa refuerza el retrato fragmentado de dicha identidad: la narración delegada de Teddy, que en la parte final del relato reta la visión dominante del protagonista y su conocimiento basado en los “hechos” tatuados. El relato se cierra así con un interrogante que refleja en buena medida la condición vital del protagonista, instalado en esa delicada frontera entre realidad y construcción que el relato no resolverá.

Referencias

- ARENDT, Hannah (1993 [1958]). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (2001). “Focalización en los relatos audiovisuales”. **En:** *Trípodos*, nº 11, 2001, pp. 123-136.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (1999). “El narrador en el cine. Análisis de *Sospechosos habituales*”, pp. 53-92. **En:** Imizcoz, T. et al.: *Quién cuenta la historia*, Pamplona: Eunate.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás (2004). “Hacia una nueva narrativa: ¿Películas con (o sin) trampa?”. **En:** *Dirigido por*, nº 331, febrero 2004, pp. 44-51.
- GAUDREAU, André (1998). *Du Littéraire au Filmique. Système du Récit*. París: Meridiens-Klincksieck.
- GAUDREAU, André y FRANÇOIS Jost (1995 [1990]). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, Gerard (1989 [1972]). “Discurso del relato”. **En:** *Figuras III*. Barcelona: Lumen, pp. 75-327.
- GENETTE, Gerard (1998 [1983]). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- JOST, François (1989). *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*. 2ª ed. revisada y aumentada. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- RICOEUR, Paul (1996 [1990]). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI de España editores.
- WILLIAMS, G. Christopher (2003), “Factualizing the Tatto: Actualizing Personal History Through Memory in Christopher Nolan’s *Memento*”. **En:** *Post Script*, vol. 23, nº 1, otoño 2003, pp. 27-36.